



UNA PERFORMANCE DI KHYAL DELL'INDIA DEL NORD LAURA LEANTE



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

© Fondazione Giorgio Cini onlus 2025
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati
ISBN 978-88-96445-40-2

**Guide all'ascolto delle musiche del mondo.
Percorsi di didattica musicale interculturale**

Curatore

Lorenzo Chiarofonte

Coordinamento editoriale

Chiara Picardi e Costantino Vecchi

Progetto grafico

Multiplo

Publicazione finanziata dall'Università di Roma
'La Sapienza' nell'ambito del Progetto di ricerca
di interesse nazionale (PRIN) *EDItAVi. Valorizzazione
e sviluppo degli archivi di etnomusicologia audiovisiva italiana
attraverso le nuove tecnologie* con fondi del Ministero
dell'Università e della Ricerca.

Immagine in copertina

Manjiri Asanare Kelkar si esibisce a Venezia,
7 luglio 2023. Foto di Simone Tarsitani.

UNA PERFORMANCE DI KHYAL DELL'INDIA DEL NORD LAURA LEANTE



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

Le Guide all'ascolto delle musiche del mondo. Percorsi di didattica musicale interculturale mirano a fornire strumenti critici per la comprensione della diversità musicale. Analizzando le caratteristiche coreutico-musicali di brani appartenenti a diverse tradizioni musicali del mondo, le guide approfondiscono lo stretto legame che esiste tra musica, cultura, società, integrando descrizioni testuali, immagini ed animazioni multimediali realizzati a partire dai documenti audiovisivi presenti nell'archivio dell'IISMC. Le animazioni multimediali costituiscono il nucleo centrale delle guide e ne rappresentano l'aspetto più innovativo. Progettate per funzionare anche in modo autonomo rispetto al testo, mirano a rendere immediatamente accessibili gli elementi distintivi delle tradizioni musicali oggetto di studio. Ogni guida si conclude con alcune semplici prove per verificare le conoscenze acquisite attraverso testi e animazioni, che possono essere facilmente utilizzate come percorsi didattici da insegnanti e docenti.

A partire da brani significativi di una particolare tradizione musicale, le guide esplorano gli aspetti generali della performance, quali il contesto culturale, le modalità di esecuzione, l'organico strumentale, i testi dei canti, gli elementi simbolici della performance. Inoltre, le guide offrono elementi analitici utili alla comprensione delle procedure formali e sintattiche peculiari di ciascuna musica: strutture metrico-ritmiche, processi di variazione delle melodie strumentali e vocali, relazione tra musica e verso cantato, sistemi di intonazione, procedimenti di combinazione delle parti, relazione tra musica e movimenti di danza. Organizzati secondo progressivi livelli di complessità, i materiali didattici presentati nelle diverse guide intendono fornire un valido supporto per la didattica musicale interculturale a studenti e docenti, rivolgendosi così a diverse tipologie di pubblico, incluso quello dei non ancora esperti.

Questa guida all'ascolto, *Una performance di khyal dell'India del Nord*, realizzata da Laura Leante, è dedicata al canto indostano *khyal* e alla musica che ne accompagna l'esecuzione. I materiali audiovisivi qui contenuti sono stati raccolti durante l'evento *Musica indiana con Manjiri Asanare Kelkar, canto khyal*, organizzato dall'IISMC nel 2023. L'evento ha visto protagonista la cantante di *khyal* di fama internazionale Manjiri Asanare Kelkar, accompagnata da due musicisti di grande esperienza: Nitin Ware al *tabla* e Dnyaneshwar Sonawane all'*harmonium*. La performance è stata documentata da Simone Tarsitani con un sistema di videocame-

re multiple, tracce audio sincronizzate e riprese fotografiche. Questi materiali, successivamente rielaborati in forma multimediale, sono andati a costituire il nucleo centrale di questa guida.

Formatasi con il padre e noto tablista Anand Asanare, con il raffinato esponente della scuola stilistica di Jaipur Madhusudan Kanetkar, e infine con la celebre cantante Kishori Amonkar, Manjiri unisce una profonda conoscenza del repertorio *khyal* a una rara sensibilità musicale e a una notevole precisione tecnica. La voce melodiosa e l'originalità interpretativa fanno di lei una delle più autorevoli interpreti del *khyal* contemporaneo.

Al fine di illustrare la complessità di una performance di *khyal*, i materiali qui presentati sono organizzati per presentare passo dopo passo i principali aspetti della musica e del canto indostano *khyal*, a partire dai fondamenti teorici. Dopo una contestualizzazione storica dello sviluppo di questo genere cortese e un'introduzione agli strumenti che compongono l'ensemble, una serie di animazioni grafiche introduce alcuni elementi fondamentali della teoria musicale indostana: i gradi della scala (*svara*), le strutture melodiche (*raga*) e i cicli ritmici (*tala*). La conoscenza di questi concetti è indispensabile per comprendere le scelte compiute dai musicisti nell'organizzare e modellare il materiale musicale durante una performance. Prendendo come riferimento l'esecuzione di un particolare *raga*, le animazioni video mostrano in che modo i diversi componenti dell'ensemble contribuiscano collettivamente all'andamento del brano, evidenziando l'interdipendenza tra canto, melodia strumentale e parti ritmiche. Un'attenzione particolare è rivolta alla dimensione essenziale del *khyal*, quella vocale: attraverso diverse animazioni video viene illustrato lo sviluppo melodico e il ruolo decisivo del rapporto tra testo e musica nelle scelte interpretative che plasmano la performance.









Infine, una serie di domande a risposta multipla, organizzate per sezioni, permette di verificare i contenuti affrontati attraverso testi, immagini e animazioni multimediali, offrendo al contempo spunti per l'utilizzo didattico di questi materiali.

Lorenzo Chiarofonte

Indice

10	1. Introduzione: la musica del <i>khyal</i>
12	2. L'ensemble del <i>khyal</i> Il <i>tabla</i> (percussione) L' <i>harmonium</i> (organo ad ancia libera) Il <i>sarangi</i> (liuto ad arco) Il <i>tanpura</i> (liuto a corde pizzicate) Il <i>surmandal</i> (cetra)
18	3. La musica del <i>khyal</i> <i>Raga e tala</i> Una performance di <i>khyal</i>
21	4. Un <i>alap</i> nel Raga Bhimpalasi
23	5. Una composizione <i>chota khyal</i> nel Raga Bhimpalasi
26	Approfondimenti Bibliografia consigliata
29	Verifica le tue competenze

Indice dei contenuti multimediali

3.1 SVARAS https://youtu.be/ZEyOcJN_OPM	
3.2 RAGA BHIMPALASI https://youtu.be/KIDtJy4bp10	
3.3 TINTAL https://youtu.be/g4kw9iV-wDA	
3.4 LA STRUTTURA DEL RAGA https://youtu.be/Jt2XJsNp5zI	
4.1 RAGA BHIMPALASI, ALAP, VOCE E HARMONIUM https://youtu.be/_koeQihWezc	
4.2 RAGA BHIMPALASI, ALAP, SVILUPPO MELODICO https://youtu.be/njqBMzq8J9o	
5.1 RAGA BHIMPALASI, METRO DEL CHOTA KHYAL https://youtu.be/3ZmKToE0e_E	
5.2 RAGA BHIMPALASI, STRUTTURA DEL CHOTA KHYAL https://youtu.be/FZMqxlwvBvQ	

1. Introduzione: la musica del *khyal*

Il termine *khyal* si riferisce ad un genere di musica vocale colta (o ‘classica’) che appartiene alla tradizione dell’India del Nord (o indostana). Il nome deriva dal persiano e può essere tradotto con ‘immaginazione’, etimo che riflette immediatamente l’enfasi posta sulla abilità creativa del cantante di improvvisare sui modi, ovvero le strutture melodiche su cui si basa la musica (i *raga*) (Fig. 1.1 e 1.2).



Fig. 1.1. Manjiri Asanare Kelkar (Venezia, 7 luglio 2023).



Fig. 1.2. Un ensemble di *khyal*.

Il *khyal* si è affermato alla corte dell'imperatore Mogol Muhammad Shah nel XVIII secolo. Originariamente emerso come un'alternativa più leggera al più antico e serio *dhrupad*, fin dal XIX secolo il *khyal* è divenuto il genere di musica vocale classica dell'India del Nord più comunemente eseguito.

Dopo il declino delle corti nel XX secolo, il *khyal* – come altri generi classici indiani – ha cessato di essere la prerogativa di pochi patroni aristocratici ed è divenuto sempre più accessibile alle classi medie emergenti in ambito urbano.

Oggi il *khyal* è eseguito in una varietà di contesti, che vanno da piccoli ambienti, come le case private, dove gli ascoltatori siedono a distanza ravvicinata dai musicisti, a eventi pubblici in grandi sale da concerto.

Le performance possono prevedere la presenza di un solo cantante, oppure di più artisti – anche di altri generi vocali o strumentali – soprattutto nel caso di festival programmati per più giorni.

Tradizionalmente il *khyal* veniva insegnato da un maestro (il *guru* o *ustad*) con il quale l'allievo (lo *shishya* o *shagird*) sviluppava un legame di fiducia e fedeltà che durava tutta la vita e nella cui abitazione spesso si trasferiva. Questo rapporto stretto viene denominato *guru-shishya parampara*, dove il termine *parampara* (inteso in senso lato come 'tradizione') si riferisce alla trasmissione del sapere attraverso un lignaggio di insegnamento. Oggigiorno il *khyal* è ampiamente studiato, sia a livello professionale che a livello amatoriale, e viene anche considerato un

buon complemento ad una solida istruzione. Si può apprendere questo genere vocale in una varietà di contesti, tra cui, ad esempio, scuole di musica, istituzioni culturali e di ricerca e università, sia in India che all'estero. Ciononostante, il metodo *guru-shishya parampara* è ancora considerato il migliore per imparare e il percorso privilegiato per una carriera professionale.

La trasmissione del sapere musicale è essenzialmente orale. Il sistema di notazione indiano è normalmente usato per annotare esercizi o testi poetici o, ancora, la struttura melodica e ritmica delle composizioni: questa notazione è generalmente descrittiva e non è concepita per rappresentare l'andamento effettivo e le sfumature della musica, che possono essere apprese solo ascoltando attentamente e imitando l'insegnante, attraverso dedizione e molta pratica.

Nell'ambito del *khyal* esistono varie scuole stilistiche (i *gharana*), i cui nomi sono toponimi dei loro luoghi di origine. I *gharana* possono differire sia nell'approccio alla musica (tra cui, ad esempio, l'enfasi posta su certe tecniche o sul trattamento di materiali melodici e ritmici), sia nei repertori.

Una comprensione approfondita del *khyal*, delle sue scuole stilistiche e del suo *corpus* musicale è il risultato di un percorso di studio e dedizione che dura tutta la vita, sia per i musicisti che per gli ascoltatori più esperti: una performance di un cantante esperto fornisce una fonte illimitata di ispirazione creativa e apprezzamento estetico.

2. L'ensemble del *khyal*

Un tipico ensemble di *khyal* include un cantante (raramente un duo), un percussionista al *tabla*, un accompagnatore ad uno strumento melodico (di solito l'*harmonium* o, più raramente, il *sarangi*), e uno o più musicisti che suonano il *tanpura*, un liuto che produce suoni di bordone. Al giorno d'oggi, i cantanti e i suonatori di *harmonium* possono essere sia uomini che donne, mentre il ruolo di tablista resta prevalentemente maschile. Il *khyal* non è associato a un credo specifico e i musicisti possono appartenere a qualsiasi religione.

Il/la cantante, a cui ci si riferisce anche come ‘artista principale’ o ‘solista’, è la figura che guida la performance. Seleziona i materiali melodici e ritmici, e prende decisioni sullo svolgimento e la durata delle varie parti dell’esecuzione. Gli altri musicisti sono accompagnatori e – come suggerisce il termine stesso – sono subordinati al solista. Il *tablista* si incarica del supporto ritmico, mentre l’accompagnatore allo strumento melodico segue la melodia del cantante, riproponendola dopo una frazione di secondo, quasi a farle da ombra (si veda in proposito il [Video 5.1](#)). I suonatori di *tanpura*, se presenti, sono spesso studenti del cantante e, oltre a suonare il bordone, possono fornire supporto vocale; in aggiunta a questi accompagnatori, o quando non sono presenti, il solista può anche scegliere di accompagnarsi al *tanpura* mentre canta.

Durante una performance, la disposizione fisica dell’ensemble di *khyal* è prestabilita: il cantante siede al centro del palco e i suonatori di *tabla* e *harmonium* siedono rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. I suonatori di *tanpura* stanno invece alle spalle del cantante (Fig. 2.1).



Fig. 2.1. Un ensemble di *khyal*. Chiranjib Chakraborty si esibisce accompagnato da Vishwanath Shirodkar al *tabla*, Seema Shirodkar all’*harmonium* e Budhaditya Bhattacharyya al *tanpura*. Chiranjib Chackraborty suona un *surmandal*. (Durham, 1 marzo 2020).

Il *tabla* (percussione)

Il *tabla* è una percussione composta da due tamburi. Il tamburo destro (*dhayan*) è cilindrico, in legno, e viene accordato sul primo grado della scala. Il tamburo sinistro (*bayan*) è più grande e di forma più arrotondata; ha un timbro più risonante e più grave e non rispetta una accordatura precisa.

I due tamburi sono ricoperti da una pelle di capra, con un secondo strato disposto attorno alla circonferenza. Una pasta nera (*siyahi*) è applicata in strati circolari concentrici al centro del tamburo destro e decentrata in quello sinistro (Fig. 2.2).

Le pelli sono tese con delle corde, anch'esse di pelle animale; nei *dhayan* vengono aggiunti dei piccoli cilindri di legno tra queste corde e il corpo ligneo del tamburo, per facilitare l'intonazione.



Fig. 2.2. Vishwanath Shirodkar al *tabla* (Durham, 1 marzo 2020).

L'harmonium (organo ad ancia libera)

L'*harmonium* indostano è un organo portatile ad ancia libera: viene suonato con una sola mano che esegue la melodia, mentre l'altra mano è usata per attivare un mantice. La tastiera dell'*harmonium* si estende di solito in un ambito di tre ottave (Fig. 2.3).

Originariamente giunto in India dall'Europa nel XIX secolo, l'*harmonium* si è presto affermato come strumento di accompagnamento nella musica vocale.



Fig. 2.3. Dnyaneshwar Sonawane all'*harmonium* (Venezia, 7 luglio 2023).

Il sarangi (liuto ad arco)

Sebbene meno comuni dell'*harmonium*, anche altri strumenti possono essere impiegati nell'accompagnamento melodico del *khyaal*. Il *sarangi*, un liuto a corde sfregate, era spesso impiegato in passato. Mentre la forma e il numero delle corde non è standardizzato, i *sarangi* hanno una cassa di risonanza ricavata da un singolo pezzo di legno ricoperto in pelle e un manico senza tasti. Le corde si dividono in corde simpatiche e corde impiegate per la produzione della melodia (queste ultime sono ricavate da budello animale) (Fig. 2.4).



Fig. 2.4. Murad Ali al *sarangi* (Newcastle, 24 settembre 2012). Foto di Simone Tarsitani.

Il *tanpura* (liuto a corde pizzicate)

Il *tanpura* è un liuto a corde pizzicate, la cui cassa di risonanza è ricavata da una grande zucca e da un manico cavo. Ha quattro corde (raramente cinque), che sono di solito accordate sul primo e sul quarto o quinto grado della scala. Le corde sono pizzicate una dopo l'altra, allo scopo di produrre un singolo suono di bordone piuttosto che una serie discreta di altezze: questo suono è di grande importanza estetica dal momento che offre un sottofondo continuo alla performance e la voce del cantante emerge da esso e si fonde con esso.

Negli ultimi decenni si sono diffuse alternative elettroniche (incluse, di recente, applicazioni per smartphone e tablet); tuttavia, quando possibile, i cantanti ancora apprezzano la presenza sul palco di veri *tanpura* accanto ai dispositivi elettronici (Fig. 2.5).



Fig. 2.5. Manjiri Asanare Kelkar canta mentre suona il *tanpura*. La scatola bianca sul pavimento è un *tanpura* elettronico. (Pune, 10 febbraio 2010).

Il *surmandal* (cetra)

Alcuni cantanti si accompagnano suonando un *surmandal*, una cetra che è accordata sulla scala del *raga* eseguito in quella determinata occasione, fornendo così un riferimento al solista che suona le sue corde libere (Fig. 2.1).

3. La musica del *khyal*

Raga e tala

Il *khyal* condivide gran parte della sua teoria e della sua grammatica musicale con altri generi classici indostani.

Come illustrato nel **Video 3.1**, la musica colta dell'India del Nord è concepita per essere eseguita nell'ambito di tre ottave. L'ottava è suddivisa in sette gradi (gli *svara*), i cui nomi abbreviati (Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni) sono usati in forma solmizzata sia nell'apprendimento che durante la performance. Il primo e il quinto grado sono sempre naturali; il secondo, il terzo, il sesto e il settimo possono essere anche diminuiti (*komal*), mentre il quinto può essere aumentato (*tivra*).

Gli *svara* non hanno una altezza fissa: i cantanti identificano il proprio Sa a seconda della loro estensione vocale.

Una scrupolosa attenzione all'intonazione si accompagna ad una sensibilità microtonale e – a seconda del modo eseguito – singoli *svara* possono essere più o meno aumentati o diminuiti.

3.1 SVARAS

https://youtu.be/ZEyOcJN_OPM



I due fondamenti teorici principali che regolano la composizione e la performance della musica classica dell'India del Nord sono i concetti di *raga* e *tala*.

Lo sviluppo melodico della musica classica indostana è governato da modi (strutture melodiche) chiamati *raga*, caratterizzati da aspetti sia musicali che extra musicali. Ad esempio, ogni *raga* si basa su un profilo scalare (dove le scale possono essere pentatoniche, esatoniche o eptatoniche e possono differire in direzione ascendente e discendente), ha due gradi prominenti (le *vadi*) e presenta dei movimenti melodici distintivi. Inoltre, i *raga* possono essere associati a specifici orari del giorno o a stagioni durante cui devono essere eseguiti, o a emozioni che si ritiene siano in grado di suscitare.

Il numero dei *raga* non è fissato: alcuni sono tramandati ed eseguiti da secoli, mentre altri sono più recenti, e nuovi *raga* possono emergere

dalla combinazione di altri già esistenti. I repertori dei cantanti generalmente includono un'ampia gamma di *raga* sia noti che più rari, la cui selezione e le cui possibili varianti dipendono in buona parte dalle tradizioni musicali (i *gharana*) a cui i singoli musicisti appartengono.

Il **Video 3.2** riassume i principi teorici fondamentali legati ai *raga*, usando come esempio il Raga Bhimpalasi, che verrà preso in esame più dettagliatamente nel §4 di questa guida all'ascolto.

3.2 RAGA BHIMPALASI

<https://youtu.be/KIDtJy4bp10>



Il sistema metrico dell'India del Nord si basa su cicli ritmici detti *tala*, che possono essere eseguiti in tempo lento (*vilambit*), medio (*madhyam*) o veloce (*drut*).

Ogni ciclo del *tala* è caratterizzato da un certo numero di unità metriche (*matra*) che sono organizzati in gruppi (*vibhag*). I *vibhag* regolano l'accentuazione, dal momento che il primo *matra* di ogni gruppo ha un accento forte o debole.

Ogni *tala* ha anche un suo *theka*, ovvero una sequenza di sillabe onomatopastiche (*bol*) corrispondenti a colpi percussivi: il *theka* rappresenta una specie di struttura scheletrica di riferimento su cui il percussionista improvvisa durante la performance.

Il **Video 3.3** illustra come questa teoria si applica ad un caso specifico, il *tintal*, un *tala* molto comune (analizzato nel §5).

3.3 TINTAL

<https://youtu.be/g4kw9iV-wDA>



Una performance di *khyal*

Una performance di *khyal* di solito dura tra un'ora e mezza e due ore e mezza, a seconda che il cantante sia l'unico musicista o che il programma dell'evento includa più artisti. La maggior parte dei concerti ha luogo di sera, sebbene alcuni eventi vengano organizzati in altri momenti della giornata per offrire l'opportunità di eseguire *raga* della notte tarda, del mattino o del pomeriggio.

I cantanti di *khyal*, come è comune anche in altri generi di musica colta indostana, scelgono i *raga* per i loro concerti tenendo conto di

diversi fattori, tra cui l'orario della performance, la stagione, o il loro umore al momento: qualsiasi decisione presa anticipatamente può essere cambiata fino all'ultimo minuto.

Sul palco, i cantanti possono annunciare il nome del *raga* che stanno per eseguire; alcuni possono brevemente recitare il testo della composizione, a volte indicando anche il *tala* e, se noto, il nome dell'autore della composizione.

Nel *khyal*, la performance di un *raga* di solito si apre con una breve introduzione (*alap*) senza testo o accompagnamento ritmico. Nell'*alap*, il cantante presenta l'identità del *raga*, esplorando le sue caratteristiche musicali e, di conseguenza, facendo emergere le emozioni ad esso associate.

In questo stadio della performance il cantante è accompagnato solo dal bordone e dall'*harmonium*, mentre il tablista siede senza suonare.

L'*alap* è seguito senza interruzione da una sezione caratterizzata dall'entrata del *tabla* e, pertanto, dalla presenza di una struttura metrica (*tala*). In questa parte della performance il cantante presenta e improvvisa su delle composizioni (*bandish*). Queste sono solitamente due: la prima è più lunga e più lenta (*bara khyal*, il 'grande' *khyal*), mentre la seconda è più breve e veloce (*chota khyal*, il 'piccolo' *khyal*). Il nome *khyal* pertanto si riferisce non solo ad un genere vocale, ma anche ad una composizione propria di questo genere.

Tutte le composizioni sono eseguite nello stesso *raga* dell'*alap*, mentre i *tala* possono essere diversi.

Il *chota khyal* può essere seguito da un altro *chota khyal* o da un'altra forma musicale eseguita nello stile del *khyal*, come ad esempio un *tarana* (una composizione che evidenzia la destrezza ritmica del cantante) o un *ragamala* (una 'ghirlanda di *raga*' in cui sono presentati brevemente più *raga*, concatenati l'uno con l'altro).

Nel complesso, la performance di un *raga* prevede un incremento del tempo (per cui l'*alap* è la sezione più lenta e l'ultima *bandish* quella più veloce), così come pure un aumento della densità melodica e ritmica. Tale percorso si riflette anche nello sviluppo delle composizioni, soprattutto nel più lungo *bara khyal* (Fig. 3.1).

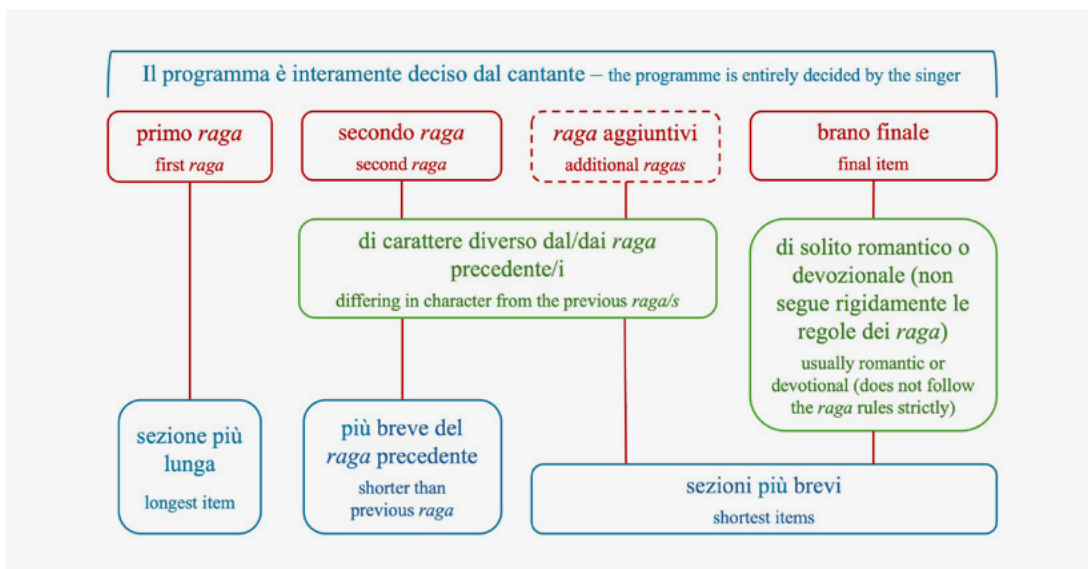


Fig. 3.1. La struttura di un tipico concerto di *khyal*.

Il **Video 3.4** riassume la struttura della performance di un *raga* mediante brevi estratti della interpretazione del Raga Bhimpalasi di Manjiri Asanare Kelkar.

La maggior parte dei concerti di *khyal* include la performance di almeno due *raga* di carattere contrastante, di cui il primo rappresenta la sezione più lunga del programma. Le performance di solito si concludono con un brano più leggero o ‘semi-classico’ – quale una canzone devozionale o romantica – in un genere diverso dal *khyal*.

3.4 LA STRUTTURA DEL RAGA

<https://youtu.be/Jt2XJsNp5zI>



4. Un *alap* nel Raga Bhimpalasi

Bhimpalasi è un *raga* del pomeriggio. La sua scala è caratterizzata dal terzo (Ga) e dal settimo (Ni) grado diminuito; è pentatonica in direzione ascendente (dove evita il secondo e il sesto grado – Re e Dha) ed eptatonica in direzione discendente. I suoi gradi prominenti (*vadi*) sono il primo e il quarto, sebbene anche il quinto grado sia spesso utilizzato come punto di riposo.

Nella direzione ascendente, le frasi spesso iniziano sul Ni (e meno di frequente sul Pa). La frase Ma Pa Ga, con un glissando dal Pa al Ga e una oscillazione su quest'ultimo, è tipica di questo *raga* (Fig. 4.1).

Fig. 4.1. Scala e movimento melodico del Raga Bhimpalasi.

Come precedentemente indicato nel [Video 3.4](#), la performance di un *raga* nel *khyal* inizia con un *alap*, una sezione priva di accompagnamento ritmico in cui il cantante presenta l'identità musicale ed emotiva del *raga*. Nell'*alap*, pertanto, il solista canta sul bordone del *tanpura* ed è accompagnato solo dall'*harmonium*, che segue la melodia con una frazione di secondo di ritardo.

Il [Video 4.1](#) presenta la voce della cantante (collocata alla sinistra del campo sonoro) e l'*harmonium* (collocato alla destra): questo messaggio permette all'ascoltatore di apprezzare al meglio il breve intervallo temporale che intercorre tra le due linee melodiche. Si noti tuttavia che questo messaggio è stato preparato a scopo dimostrativo e analitico. Si prega inoltre di accertarsi che l'uscita audio del dispositivo consenta l'ascolto stereo.

4.1 RAGA BHIMPALASI, ALAP, VOCE E HARMONIUM
https://youtu.be/_koeQihWezc



Il **Video 4.2** illustra lo sviluppo melodico dell'*alap*. Come è normale nel *khyal*, la performance segue un percorso di progressiva intensificazione melodica. Inizia con la presentazione dei gradi principali della scala (inclusi il Sa e le *vadi*), esplorando prima l'ottava inferiore, per poi muoversi verso un ambito più acuto e introdurre le frasi tipiche del *raga*.

4.2 RAGA BHIMPALASI, ALAP, SVILUPPO MELODICO
<https://youtu.be/njqBMzq8J9o>



La durata dell'*alap* di Manjiri Asanare Kelkar è di poco inferiore ai due minuti e si sviluppa nell'ambito di una nona, dal Ma dell'ottava inferiore al Pa di quella centrale.

La cantante inizia stabilendo il Sa e poi discende gradualmente verso il Ma dell'ottava inferiore (che viene raggiunto a circa 00'50"), prima di muoversi verso l'ottava centrale. La frase Ma Pa Ga tipica di Bhimpalasi è eseguita verso la fine, a circa 01'30": viene introdotta da un movimento rapido che inizia dall'ottava inferiore e che culmina sul Ma (il quarto grado) e sul glissando dal Pa (il quinto grado) al Ga (il terzo grado), seguito da una oscillazione su quest'ultimo. A questo punto della performance la densità melodica aumenta. L'*alap* si conclude sul Sa.

All'*alap* seguono senza soluzione di continuità il *bara khyal* e il *chota khyal* (si veda il **Video 3.4**). L'analisi inclusa in questa guida all'ascolto si concentrerà sul *chota khyal*, la cui durata contenuta permette di considerare il brano nella sua interezza.

5. Una composizione *chota khyal* nel Raga Bhimpalasi

Le composizioni del *khyal* sono bipartite: la prima parte (detta *sthayi*) è solitamente breve e si sviluppa nella metà inferiore dell'ottava; la seconda e più lunga parte (l'*antara*) si concentra nella metà superiore ed enfatizza il Sa acuto. I testi non devono rispettare particolari strutture metriche o di rima; le prime parole della *sthayi* danno anche il titolo alla composizione.

L'inizio della *sthayi* è di solito un importante punto di ritorno nell'improvvisazione e spesso funge da cadenza (*mukhra*): questa può includere poche parole (come nel caso dei *bara khyal*) o anche tutto il primo verso (nei *chota khyal*).

Il contenuto dei testi dei *khyal* varia e può spaziare dalla lode ai re o agli dèi alla musica, alla natura e all'amore (dove il desiderio romantico è talvolta visto come una metafora per il desiderio di Dio).

Questa sezione analizza 'Sakhi manat nahi', il *chota khyal* nel Raga Bhimpalasi eseguito da Manjiri Asanare Kelkar a Venezia, e si concentra in particolare sulla struttura formale e sul metro della musica.

Il testo di 'Sakhi manat nahi' raffigura una tensione romantica: la protagonista è una giovane donna che si lamenta con la sua amica (la *sakhi*) del suo innamorato, ma, come la cantante stessa ha detto, 'vuole ancora essere disturbata da lui':

Sthayi

Sakhi manat nahi langarva dhith

Mope barajori karat mein kari karun

Antara

Hun toh nir bharan jat thi Jamuna tir

Mohi pakri gail mein jhatki chir

Ab mein kari karun

Sthayi

O mia amica, lui non mi ascolta. Che dispettoso!

Mi costringe: che cosa faccio?

Antara

Ero andata sulla sponda dello Yamuna a prendere l'acqua

Mi ha stretto a se' - ero scossa!

*Ora, che cosa faccio?*¹

1 Traduzione di Budhaditya Bhattacharyya e Laura Leante.

‘Sakhi manat nahi’ ci consente di osservare come la cantante improvvisa sul materiale della composizione del *chota khyal*.

Il tempo della composizione è veloce (*dрут*) e il metro è il *tintal*, un *tala* in 16 pulsazioni molto comune.

La Figura 5.1 illustra la struttura complessiva del *tintal* e include i *matra* (le unità metriche), i *vibhag* (i sottogruppi di *matra*) e il *theka* (la sequenza di colpi percussivi idiomatici associati a un *tala*).

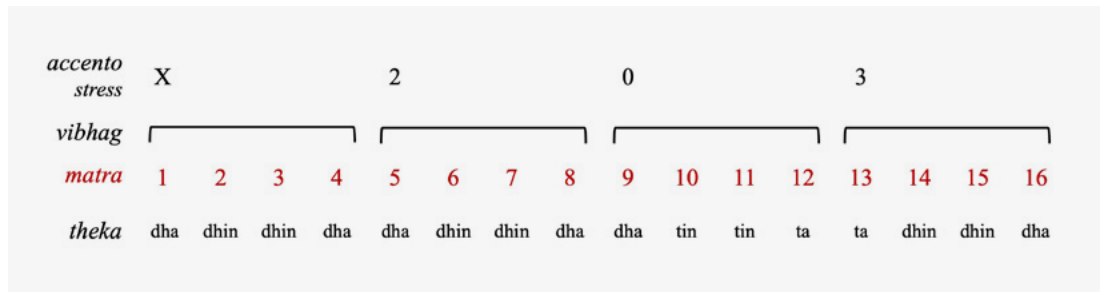


Fig. 5.1. Struttura e *theka* del *tintal*.

All’inizio del brano, come avviene spesso nel *khyal*, la performance del tablista è vicina al modello del *theka*, prima di allontanarsene per improvvisare. Tuttavia, Manjiri Asanare Kelkar gli chiede presto di passare all’*addha tintal* (o *addha tal*), una variante del *tintal*. Non esiste un unico *theka* standardizzato per questo *tala*, che è invece caratterizzato da un ritmo sincopato all’interno dei *vibhag*.

Il **Video 5.1** si focalizza sul *tala* e in particolare sull’inizio del pezzo e sulla transizione dal *tintal* alla sua variante *addha tal*.

5.1 RAGA BHIMPALASI, METRO DEL CHOTA KHYAL
https://youtu.be/3ZmKToE0e_E



Il **Video 5.2** offre una visione più ampia del *chota khyal* e illustra la sua struttura complessiva, evidenziando quando la cantante esegue la *sthayi* (soprattutto quando ritorna sul *sam* e sul primo verso *Sakhi manat nahi langarva dhith*), quando passa all’*antara*, quando presenta delle variazioni sulla melodia, quando improvvisa e quando affida agli accompagnatori dei brevi passaggi strumentali. Due tecniche vocali emergono in questa performance: 1) le *akar tan*, delle rapide vocalizzazioni (*tan*) sul suono *a* (dove *a karna* significa ‘fare a’); 2) il *bol bant*, una improvvisazione ritmica sul testo.

Da notare l'accelerazione del tempo, dopo la seconda sezione delle *akar tan*, che coincide con un breve ritorno al *tintal* prima della fine del brano. Il *chota khyal* si conclude con un *tihai*, una formula cadenzale tripartita spesso usata per segnare la fine di una sezione o di un brano musicale.

5.2 RAGA BHIMPALASI, STRUTTURA DEL CHOTA KHYAL
<https://youtu.be/FZMqxlwvBvQ>



Approfondimenti

Bibliografia consigliata

BOR, Joep (a cura di)

1999 *The Raga Guide*, Nimbus, Rotterdam.

CLAYTON, Martin

2000 *Time in Indian Music. Rhythm, Meter and Form in North Indian Rag Performance*, Oxford University Press, Oxford e New York.

CLAYTON, Martin & Laura LEANTE

2015 'Role, Status and Hierarchy in the Performance of North Indian Classical Music', *Ethnomusicology Forum* 24/3: 414-442.

KAUFMANN, Walter

1968 *The Ragas of North India*, Oxford & IBH Publishing, Calcutta.

MAGRIEL, Nicolas & Lalita DU PERRON

2013 *The Songs of Khayal. Book One*, Manohar, New Delhi.

NEUMANN, Daniel

1980 *The Life of Music in North India: the Organisation of an Artistic Tradition*, Wayne State University Press, Detroit.

RUCKERT, George & Richard WIDDESS

1999 'Hindustani Raga', in Alison Arnold (a cura di), *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia: The Indian Subcontinent*, Routledge, New York: 90-114.

SORRELL, Neil & Ram NARAYAN

1980 *Indian Music in Performance. A practical introduction*, Manchester University Press, Manchester.

WADE, Bonnie C.

1984 *Khyal: creativity within North India's classical music tradition*,
Cambridge University Press, Cambridge.

1999 'Hindustani Vocal Music', in Alison Arnold (a cura di),
*Garland Encyclopedia of World Music. Volume 5: South Asia:
The Indian Subcontinent*, Routledge, New York: 162-213.

Verifica le tue competenze → in questa sezione è possibile verificare le competenze acquisite attraverso i materiali multimediali presentati nella guida all'ascolto:

UNA PERFORMANCE DI KHYAL DELL'INDIA DEL NORD

Le seguenti serie di quiz presentano ognuno 10 domande a risposta multipla. Le serie corrispondono ai diversi capitoli:

1.-2. INTRODUZIONE: LA MUSICA E L'ENSEMBLE DEL KHYAL
<https://forms.gle/PyhJe58mDnS5QRub6>

> VAI AL QUIZ

3. LA MUSICA DEL KHYAL: RAGA E TALA
<https://forms.gle/SFTi1RPjKbsJpeAa8>

> VAI AL QUIZ

4.-5. ALAP E CHOTA KHYAL IN RAGA BHIMPALASI
<https://forms.gle/Cba15f2pKEpwMsWx7>

> VAI AL QUIZ

RISPONDI ALLE DOMANDE, COMPLETA LA SERIE INVIANDO LE TUE RISPOSTE ED ACCEDERAI AL RISULTATO FINALE CON UN RISCONTRO PER OGNI RISPOSTA INVIATA.

Originariamente affermatosi nel XVIII secolo, il *khyal* è il genere di musica vocale colta dell'India del Nord (o indostana) oggi più comunemente eseguito. In un tipico ensemble di *khyal* un cantante solista (raramente un duo) guida un percussionista, un accompagnatore melodico e possibilmente dei musicisti che suonano il bordone e forniscono un supporto vocale. Un concerto di *khyal* prevede la performance di uno o più *raga*, ovvero dei 'modi', strutture melodiche che regolano la composizione e l'improvvisazione. È proprio nell'abilità dei musicisti di presentare il *raga* e di improvvisare con destrezza tecnica e sensibilità estetica che si basa il successo dell'esecuzione.

Laura Leante – Università di Durham

laura.leante@durham.ac.uk

Laura Leante è Professore di Etnomusicologia presso l'Università di Durham, nel Regno Unito. Ha studiato etnomusicologia presso l'Università di Roma 'La Sapienza', dove ha conseguito sia la laurea (1999) che il dottorato di ricerca (2003). I suoi interessi spaziano dalla musica classica e folk indiana, la musica della diaspora sud-asiatica, l'analisi della performance, la popular music e questioni legate alla circolazione globale della musica. Da vari anni conduce una ricerca sul corpo e la gestualità nella performance musicale, anche attraverso progetti finanziati dalla British Academy e dall' Arts and Humanities Research Council britannico. Laura Leante è membro di lunga data dell'European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), di cui è stata segretario generale (2014-2021) e di cui è attualmente presidente.